

# 北京大学观赏《金锁记》之后感

蒋泽金

—

菩提本非树，明镜亦非台

——百年讲堂观赏《金锁记》之后感

中国传媒大学戏剧戏曲研究所教授 蒋泽金

在生物学中有一门技术称之为“转基因工程”，就是将某些生物的基因转移到其它物种之内，因而改变生物的遗传物质，致使被改造的生物在形状、营养和品质等方面都朝向特定的目标进行转移。转基因技术给予人类无限美好的憧憬，然而，围绕其间的争论却始终未曾停歇片刻，这不得不令人们质疑：转基因工程究竟是潘多拉的盒子，抑或泽福人类的恩赐？而2009年岁末寒冬的一个夜晚，我正好观赏了一场戏剧艺术的“转基因工程”，展示地点在北京大学的百年讲堂，操作单位是来自台湾的国光剧团，转基因工程的名称是“金锁记”，项目成果是将文学、京剧、话剧置于一炉，统而烹之。原本以为“国光剧团+王安祁编剧+魏海敏演出”的作品必属佳作，然而，盛名之下的神话居然令人失望，不仅无法构成本质性的艺术审美，甚至最基本的戏剧情境都难以自圆其说。尽管演剧落幕之后，剧组全体表现出莫大的诚意，即席举行观演交流会，听取来自各界的批评与指正，但“言者自言、听者自听”，现场只见大批的粉丝、追星族、八卦记者一路簇拥台前，极尽口舌的锦上添花与歌功颂德。错晃之间，那一夜的演出似乎就是魏海敏女士的个人演唱会。

张爱玲笔下的世界几乎都是充满着幽暗、扭曲与病态的，曹七巧更是一个自私、贪婪、慵懒的女人，就在这种“负负得正”的情境下，人们因而忽略其可鄙可恨，转而产生怜悯与同情之心。本质上，这是一种充满“内戏剧性”的意识流题材，情节源于人物内心的挣扎，外在的冲突性相对薄弱，必须以写意性较强的戏剧形式来表现之，例如：昆曲、非现实主义戏剧、小剧场戏剧。尝试将文学作品过渡到戏曲舞台，绝对是一项极具挑战的工作，其艰难之处在于对原著的解构与割舍。编剧务须掌握“知所取舍”的分寸，否则犹抱琵琶半遮面，反而唤醒观众对于原著的情感，终将引起舞台的审美疏离感。中国京剧的舞台表现“…每每集中于高潮之处，而把故事的发展委之于说白。以此之故，兴趣的焦点是高潮的片刻，而不在于全部故事的戏剧化。”<sup>[1]</sup>可惜《金锁记》正好落入窠臼，由于摆脱不去文学的阴影，依然沿用“描绘内心”为舞台情境的主轴，造成戏剧张力荡然无存，更致使观众的心绪始终游离在舞台之下。编剧王安祁再三解说《金锁记》的定位并非京剧，自诩为一种崭新形式的舞台演剧，如若此言出自他人之口，倒也能够被理解为强词夺理、自欺欺人的鸵鸟心态。然而，王安祁博士任教于台湾大学戏剧系，肩负戏剧教育之神圣使命，更忝为台湾官方剧团（国光剧团隶属于行政院文建会）之艺术总监。因此，我们就不能等闲视之其“语言背后的语言”，当以理论的高度来审视台湾的学术研究以及当地的创作意识。别林斯基说“戏剧在我们眼前

打开了焕然一新的、无限美妙的欲望与生命的世界”<sup>[2]</sup>，舞台之上的艺术形式何止千百？而其中戏剧艺术的审美情感最为独特，它的价值不仅呈现在演绎的过程，相对亦体现在观赏的过程。唯有观演双方的艺术心灵获得协调一致时，方堪称为完整的演剧，否则只是一场金玉其表的舞台盛会。正如同 19 世纪末期之浪漫主义戏剧，一旦失去现实情境中的合理性以及草根性，舞台立即被宫廷戏剧的浮华之风所吞没。演剧定位的偏差只是错误的第一步，采用富丽堂皇、精雕细琢的“大富豪戏剧”来演绎一曲幽怨情怀，更是令人难以恭维。《金锁记》强将一位上海小户人家的媳妇儿置身于类似《红楼梦》的氛围，我们在感叹“杀鸡焉用牛刀”之余，不禁又想起罗马剧场的命运“……这些剧场不过是外观华丽的躯壳，包藏在内的却是一种濒临死亡的艺术。”<sup>[3]</sup>

20 世纪以降，东西方的演剧形式皆由“演员中心制”逐渐衍化为“导演中心制”，演员的表演乃成为导演意念的延伸，演剧的宠辱得失，概由剧组全体共享承担，旧时代那种众星拱月的“抬轿子”现象不复存在。然而，以《金锁记》的演剧模式来说，观众又重温旧梦，再度见到“因人而剧、因剧而人”的腐朽陋规。无可否认，全剧上下卅个角色的价值只有一种，就是帮衬魏海敏的独唱与独舞（one man show），为其量身打造的意味昭然若揭。遥望当年上海滩“齐如山之于梅兰芳、罗瘿公之于程砚秋、陈墨香之于荀慧生”之典范犹存，亦不难理解今日台北“王安祁之于魏海敏”的意味何如！表演乃是戏剧内容的外在面貌，不同的剧种就呈现出姿态各异的表演形式。话剧表演以摹仿现实、领悟生活为起步；京剧表演以摹仿程式、承袭传统为依归，“也就是说，京剧演员和话剧演员是沿着不同的道路进入角色，以不同的方式创造舞台形象。”<sup>[4]</sup> 以此之故，尽管魏海敏、唐文华的敬业精神足堪称道，但舞台塑造出来的曹七巧、姜季泽，却无法令人感动。《金锁记》在创作定位上显得含糊不清，其表演形式必然摇摆难定，肯定无法造成统一的审美标准。舞台之上，时而是程式化的京剧表演，时而又生活化的话剧表演，着实令现场观众们眼花缭乱。除此之外，舞台语言上的不统一、服装形式上的不统一、舞美设置上的不统一，在在都显现出《金锁记》隐藏内里的荒诞个性。

《金锁记》自 2006 年在台北登场以来，极富盛名，迅速地披上国王的新衣，将一切的荣耀独揽其身，廉价的光环使得创作者未及思考自身的艺术价值，更无心思听取他人的客观意见。而今，通过百年讲堂的演出，我们讶然察觉《金锁记》整体协调方面的诸多缺失，而剧组成员自我膨胀的话语、踌躇满志的心态却居然溢于言表。中国传统戏曲中蕴含着诗、歌、舞的综合审美性，其情节、动作、唱腔、化妆、观赏都是以“写意”为依归，这乃是千百年所流传下来的文化遗产，更为戏曲艺术创作中的一项潜规则。可能是受到文革时期“样板戏”的感染，抑或是遭到台湾《游园惊梦》在美国登台的刺激，近些年来“唱戏曲+演话剧”的大富豪戏剧，一窝蜂地在海峡两岸延烧起来。之前许多“改良京剧”如斯，后来《牡丹亭》、《桃花扇》、《长生殿》亦复如斯。写实的表演、艳丽的服饰、厚重的舞台、变幻的灯光、入戏的捡场……这一些画蛇添足、破坏传统审美的伎俩，全部变成千篇一律、反复操弄的导演手法，似乎中国戏曲必须向西方话剧靠拢，否则就无法继续生存。这原本是一门以“乐”为本位的舞台艺术，“它不可能按照现实存在的事物之物质外壳的真实面貌来摹仿，而只能舍其‘形’而传其‘神’，即所谓写意”<sup>[5]</sup>。然而，《金锁记》却不时卖弄一些表现意境的影视技巧，如融入、淡出、叠影、定格、背光、伴

唱等。放眼望去，其外表犹若一辆拼装汽车，虽然换置了各项超级功能的配件，但是整体呈现出来的气质终究无法和原厂名车（甚至一辆朴拙的古董车）相提并论。我们必须明确一个概念：“程序化”表演的内涵博大精深，举凡身段、唱腔、脸谱、服饰、道具都得合乎规矩，亦唯有如此，才能产生浑然一体的审美情境。贸然舍弃脸谱、高靴、水袖的外观，反使戏曲表演变得轻浮与单薄；花里胡哨的板腔、曲牌、念白只会让人感觉造作与突兀。历来唱腔虽有流派之别，但大路子不出一定的格律与规则，同时兼及音韵与意境之谐调，产生空灵、朦胧的诗意之美。念白部分无论韵白、京白、苏白都要求远离生活之语言，必须大幅夸张、声情并茂，富于音乐与戏剧之美。我们若以此标准来衡量《金锁记》在声腔音律的创作，才知道“离开了具体的戏，就没有内容，只成为一种技术单位，不成为完整的形式。”<sup>[6]</sup>亦无怪乎导演、编剧、演员都不承认它是京剧！

王安祁教授提及“昔日渡台硕彦几近老成凋谢，今日戏曲创作缺乏肥沃土壤”，又言道“为了顺应新一代观众的麻辣胃口，必得革故鼎新……尝试将危机转化为新机。”<sup>[7]</sup>平心而论，尽管我们难以接纳《金锁记》富贵逼人的形式，但对于这种力挽狂澜的意图还是充满理解与敬意。70年代的台湾曾经发动“复兴中华文化运动”，不遗余力的提升与推广各项传统文化，其间三军剧团对于古典戏曲艺术，确实发挥了承续薪传的作用。各剧团之下广设剧校，两者皆以“元”、“正”字辈的科班演员为主力，一时之间蔚然成风，后起之秀轮番迭起。却无奈“卅年河东、卅年河西”的风水轮转，加之本土意识高涨，一度辉煌的耀目成果早化为过往云烟，继续独领风骚的局面已经势不可能。根据两岸传统戏曲之发展而言，台湾的优势在于“守成”而非“创新”，舞台上的改弦易辙只会凸显自身缺陷，意念上的舍本逐末更是否定既有价值。试举戏剧著作《齐如山全集》为例，版权属于台湾的联经出版社，但当地的读书市场已无人问津，而大陆的戏剧研究却无缘分享，诸如此类的落差与遗憾，实在不胜枚举。近年来，两岸的文化交流频繁，双方政府皆以积极的政策来敦促实现，而民间团体更是秉持远来是客、宽广平和的态度来迎纳对方。然则，乐观其成的心态容易造成虚假嘴脸；曲意承欢的氛围难免呈现乡愿行径，因此哪怕是张三李四、阿狗阿猫，只要愿意跨步海峡的舞台活动，几乎都能在彼岸获得满堂喝彩、赞誉有加。其实，这一番矫揉造作固然成就了大环境的和谐，但之于艺术创作的追求和戏剧学理的探索，却属于揠苗助长之举，唯有以平常之心来坦诚相待，才可能达到切磋研讨的目的。

---

<sup>[1]</sup> 布鲁凯特，《世界戏剧艺术欣赏》，胡耀恒译，第329页，志文出版社，2001年版。

<sup>[2]</sup> 别林斯基，《别林斯基论戏剧》，第一卷26页，莫斯科艺术出版社，1983年。

[3] 哈里斯·哈特诺尔,《简明世界戏剧史》,李松林译,第15页,中国戏剧出版社,1986年。

[4] 董健,《戏剧艺术十五讲》,第153页,北京大学出版社,2004年。

[5] 董健,《戏剧艺术十五讲》,第318页,北京大学出版社,2004年。

[6] 阿甲,《再论生活的真实和戏曲表演艺术的真实》,《戏曲表演论集》,第147页。

[7] 王安祁,中国传媒大学举办之座谈会,2009年11月。